

ESCRITURA EN MOVIMIENTO:  
ENTREVISTA CON RODRIGO REY ROSA<sup>1</sup>

POR

RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE  
*Universidad Diego Portales*

Rodrigo Rey Rosa (Ciudad de Guatemala, 1958), traductor y escritor. Comenzó a escribir en los años ochenta, con la asistencia literaria de Paul Bowles, de quien es actualmente su albacea. Sus primeros libros consisten en relatos breves, y fueron publicados como *Cárcel de árboles/El salvador de buques*, y *El cuchillo del mendigo/El agua quieta* (Seix Barral, 1992). Luego comenzaría a escribir los textos que le darían mayor reconocimiento, entre los que se encuentran *Lo que soñó Sebastián* (Seix Barral, 1994), *El cojo bueno* (Seix Barral, 1996), *Que me maten si...* (Seix Barral, 1997), *Ningún lugar sagrado* (Seix Barral, 1998), *La orilla africana* (Seix Barral, 1999), *Piedras encantadas* (Seix Barral, 2001) *El tren a Travancore* (Mondadori, 2002), entre otras obras. Su última novela, *El material humano* (Anagrama, 2009), lo ha terminado de consagrar como uno de los principales escritores latinoamericanos contemporáneos. En el 2004 recibió el Premio Nacional de Literatura “Miguel Ángel Asturias”, el cual (re) invirtió en el fondo para un premio de literatura indígena. Ha sido traducido al francés, holandés, italiano, japonés y alemán, como también al inglés por el propio Bowles.

RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE: Rodrigo, cómo es que comienzas dedicándote al cine, y luego lo dejas por la literatura.

RODRIGO REY ROSA: Eso no es así exactamente. Sé que en Chile salió alguna nota diciendo que me había dedicado inicialmente al cine, pero en realidad comencé a escribir en Guatemala. Me fui a Nueva York y para no tener que quedarme de ilegal, me inscribí en una escuela de cine como un pretexto, porque no quería estudiar literatura. Antes de empezar a estudiar cine ya tenía un año de estar escribiendo. Lo hice –estudiar cine– pensando que con los libros no iba a ganar nunca suficiente dinero y que con el cine podía haber subsistido, lo cual era completamente erróneo.

RRF: ¿En qué época te fuiste a Estados Unidos?

<sup>1</sup> Esta entrevista fue realizada en el mes de septiembre de 2009, en Ciudad de Guatemala, Guatemala.

RRR: En 1980.

RRF: ¿Qué hace que te muevas?

RRR: Las circunstancias. Y ganas de viajar por todo el mundo. Una persona que estuvo aquí en Guatemala y a quien yo acompañé a viajar, me ofreció su apartamento en Nueva York por un año, porque se iba a Tailandia. Un amigo de amigos... y así con esa oportunidad muy clara que tenía, vendí un carrito que me habían regalado como premio de graduación. Con ese dinero me fui.

RRF: Tu escritura se caracteriza por una concisión poco frecuente en las letras latinoamericanas. Cómo logras manejar el lenguaje.

RRR: Yo siempre he dicho que la concisión en mi caso no es fruto del trabajo de condensar sino más bien un reflejo de la manera en que pienso o como me vienen a la pluma las ideas.

RRF: Cómo ves o cómo se da más bien la relación entre espacio o lugar y literatura en tus libros... qué te hace escribir por ejemplo sobre un determinado lugar, sobre un lugar que no tiene que ver con tu nacionalidad ni con la identidad latinoamericana.

RRR: Eso es un proceso para mí completamente inconsciente. Cuando siento que una idea da para escribir, pues me pongo a escribir y no pienso cómo, pero generalmente cuando comienzo una narrativa ya tengo pensado un personaje situado en un paisaje y ahí se desarrolla la historia. Pero es un proceso automático.

RRF: ¿Pienzas en la estructura primero o simplemente te lanzas y la estructura viene sola?

RRR: Pienso mucho en la estructura, pero no antes de empezar a escribir. La forma siempre me ha interesado y luego ya escrito el texto me preocupa la forma definitiva, pero no al estar escribiendo. Pienso que la forma la da el mismo texto sin que se le imponga desde fuera.

RRF: En otra entrevista, has señalado que tu imaginación no es localista, y eso se percibe claramente en tus obras. Cómo se da entonces ese paso de la imaginación que viaja a la escritura.

RRR: Dónde dije eso.

RRF: En la *Revista Panameña de Cultura*.

RRR: Bueno, cuando yo me refiero a localista es no exotista. Pero eso pueden ser términos casi opuestos. Si me explicas un poco...

RRF: Me refería a que tu imaginación no es localista en los términos del realismo mágico...

RRR: Digamos que el realismo mágico en el estado más puro siempre me ha adormecido un poco.

RRF: Por eso la pregunta concreta es cómo se da el paso de la imaginación que viaja, que creo que esa es la palabra que usas, a la escritura.

RRR: Yo comencé a escribir viajando. Para mí están asociadas las dos actividades, o sea que el hecho de estar en movimiento estimula mi imaginación narrativa. Casi busco las situaciones de viaje para aprovecharlas como impulso para ponerme a escribir.

RRF: En varias oportunidades, has señalado que Borges es una de tus mayores influencias, pero cómo llegas a él, y de qué manera te ha influenciado.

RRR: Mira, a Borges llegué por casualidad... habrá sido en el 78, tal vez antes. Me encontraba estudiando medicina pero decidí abandonar la carrera. Un día entré en una clase de literatura, me habían dicho que la daba un catedrático muy bueno. Ese día estaba hablando de *Ficciones*, y claro, fue un momento borgiano. Pensé ¡esto es lo que yo estaba buscando! Ese mismo día me puse a leer "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y me dije: ¡yo quiero dedicarme a escribir, no quiero hacer nada más!

RRF: Y cómo crees que te ha influenciado él en tu escritura.

RRR: Pues ya a partir de eso empecé a leer, a leer los libros de que él hablaba. Para mí era *el* escritor en ese momento...

RRF: Claro Borges estaba vivo además...

RRR: Sí, todavía estaba bien vivo. Y este maestro me preguntó por qué yo asistía a sus clases, era toda una serie de clases sobre Borges y yo llegaba puntualmente, sin estar inscrito. Esto, creo, lo intrigó y me preguntó por qué me gustaba Borges, y si yo quería escribir... Pensó que alguien a quien le gustaba tanto Borges querría escribir... Empecé a leer todo lo que encontraba de Borges en ese momento. No es que quisiera escribir como Borges, pero sí escribir siguiendo sus líneas, ¿no? Empecé una especie de educación autodidacta con Borges, los textos de Borges, como mapa o como guía.

RRF: Claro y si utilizas a Borges como un mapa, se genera una distancia con la literatura latinoamericana un poco más tradicional, preocupada de cuestiones identitarias...

RRR: Claro, mis lecturas estaban dirigidas por el gusto borgiano en cierta manera.

RRF: Se te ha vinculado –tal vez demasiado– con Paul Bowles, quien te ha traducido y a quien has traducido. La relación con él ha estado presente, de distintas maneras, en tu carrera, y a veces en tu escritura. En términos literarios, ¿qué tomas y qué dejas de él?

RRR: Sobre todo tomo su precisión en el lenguaje y en la carencia de adornos innecesarios. ¿Qué dejo?... No sé. No sé si pienso en esos términos de qué dejo y qué tomo. A mí me parece un cuentista ejemplar, y único. Lo que creo que he querido aprender de él es este uso, digamos preciso y al mismo tiempo armonioso, de la prosa. Mucha gente le preguntaba cómo, ya que él era músico también –era compositor– cómo es que la música influía en su prosa, y él respondía que no había tal influencia, ya que la parte derecha del cerebro era la que escribía y la izquierda la que hacía música y se separaban. Pero cuando uno lee su prosa se da cuenta que hay un compositor probablemente trabajando en secreto. Además, Bowles no creía en la revisión de los textos; si uno ve sus manuscritos se da cuenta de que casi no corrige. Pues eso no lo

podría imitar porque yo sí necesito corregir, pero eso él me decía, ¡déjelo así! Como práctica constante a mí no me funciona porque si no saldrían unos mamarrachos, yo sí tengo que corregir, y mucho.

RRF: Tus libros comienzan a circular en Estados Unidos, en un contexto donde el testimonio, principalmente el de Rigoberta Menchú, tenían amplia circulación. Sabes cómo fue reciba tu obra, alejada de la testimonialidad tan bien vista por la academia gringa.

RRR: Digamos que mis primeros libros que se publicaron en inglés, aparecen (dos de ellos) antes del libro de Rigoberta, y aparecen un poco en el vacío y tal vez un poco vistos, en Estados Unidos, casi como obras de Bowles. O sea marginalmente, como literatura, digamos, del mundo, como cosas exóticas vistas a través de Bowles, porque él era un gran traductor también –fue el primer traductor al inglés de Borges, por cierto. Entonces sus traducciones se leían bastante, se leían más en ese contexto de literatura a secas que en el contexto centroamericano del testimonio.

RRF: El boom fue un tipo de escritura de la cual gran parte de los escritores latinoamericanos contemporáneos se distancian, lo que no hace de lo que podría llamarse “Literatura latinoamericana contemporánea” algo homogéneo. Esta distancia se percibe claramente en Juan Villoro, Roberto Bolaño, Horacio Castellanos Moya, Jorge Volpi, entre otros. Cómo se ubica tu obra en esta heterogeneidad que comparte ese lugar anti realismo mágico.

RRR: Pero creo que el anti realismo mágico es simplemente una cosa de generación. Una saturación o hartazgo de esta clase de literatura llamaba a su contrario. Me parece natural que un tipo de literatura genere su contrario por cansancio.

RRF: Y cómo ves tu obra en este conjunto...

RRR: Cómo una voz más. A pesar de la compartimentación cultural o editorial o comercial, si se quiere, determinada por el boom, existe la necesidad de apartarse de ese tipo de literatura o de esas expectativas ante la literatura latinoamericana.

RRF: La violencia urbana parece ser uno de los rasgos dominantes de gran parte de la literatura latinoamericana contemporánea, sobre todo en obras que refieren ciudades de Colombia, Brasil, Nicaragua y El Salvador, y podríamos señalar que Piedras encantadas y Que me maten si... también están en esta línea. ¿Qué es lo que te lleva a escribir sobre la violencia en Guatemala?

RRR: Pues digamos que si uno está mirando un cuadro violento constantemente, de ahí sale la materia que se tiene para trabajar, sería difícil escribir una novela que evada la violencia en Guatemala. No digo que sería imposible pero es más natural y creo que en ese sentido la literatura si es un reflejo del entorno que, en este caso, es extremadamente violento... pero también es un poco fácil, tal vez habría que empezar a buscar otras venas.

RRF: Sí porque una de las cosas que me está llamando la atención al recorrer la literatura centroamericana es que las obras que están circulando internacionalmente o que más están siendo leídas tienen a la violencia como trasfondo. Desde el ámbito

académico una de las impresiones que surgen es que se pasó del realismo mágico al realismo bélico y se siguen generando formas muy particulares de comprender América Latina. Eso lo conversé recién en el Salvador con Ricardo Roque. El estaba preocupado porque se mira el Salvador sólo como violencia.

RRR: Sí, yo creo que puede llegar a ser un defecto, pero no deja de ser un reflejo. Tal vez esa monotonía temática va luego a pedir otro tratamiento, yo creo también que hay algo negativo en esa obsesión con la novela urbana. El campo, “el interior” se deja en la trastienda y ya no se puede tematizar... y eso me parece absurdo, yo sí creo que sigue siendo un tema tan válido y vigente como la vida urbana. Y no me parece muy bien que mi obra se lea más o resuene más bien en ese contexto de la pura violencia, a pesar de que he escrito bastante sobre otros temas...

RRF: Claro, tu obra es bastante más extensa, pero el problema es que siento que se está privilegiando esa “veta”.

RRR: Yo creo que en parte es la inercia, porque como la violencia está en venta y la gente lo compra... En Guatemala, la generación más joven casi proscribe la literatura del interior, la “literatura indígena”. Yo creo que es simplemente una especie de ceguera.

RRF: Tu referencia a la violencia, nos lleva también a un trasfondo político, que tiene que ver con la Centroamérica de postguerra. Cómo ves la relación entre literatura y política y cómo se da ésta en tus libros.

RRR: Creo que se refleja en los libros como cualquier aspecto de la vida del escritor. Pero es una cosa que no me preocupa, la cosa es que aquí hay una exuberancia de política, de mala práctica política que hace que sea un tema también facilón, pero yo creo que hay que ocuparse de la política como hay que ocuparse también del paisaje porque de alguna manera tienes que atacarlo... como la vida es tan compleja y tan rica yo creo que todas las facetas se pueden tener en cuenta. Supongo que uno de los aspectos del trabajo del escritor es poder usar y referirse a esto y poder dar una especie de cuadro realista o informe del estado mental de sus personajes, a los que afectan todas estas cosas, desde el clima hasta las noticias del periódico.

RRF: En varios de tus cuentos, los niños están presentes, pero no de una manera vitalista sino fatal, y a veces incluso de una manera que asusta. A qué se debe esto...

RRR: A la manera en que funciona mi imaginación supongo, tampoco es algo deliberado, nada de eso.

RRF: El primer cuento tuyo que leí fue “La niña que nunca tuve” y me dejó sin ganas de hablar.

RRR: Pero ese fue un ejercicio literario completamente frío, yo no tenía una hija en ese momento, ni pensaba tener hijos, fue un ejercicio literario de composición.

RRF: Sí pero para el que te leyó...

RRR: Creo que viene de una idea de Cioran que dice “no hay nada más patético que la muerte de un niño” y pensé ¡bueno, vamos a usar este tema para hacer un cuento patético! ... como esas fórmulas de que si no tienes ninguna idea pues que un hombre



entre con una pistola en el apartamento, creo que Chandler es el que dice eso, si no tienes ideas que un hombre entre a tu casa con una pistola... Bueno creo que todos mis cuentos son ejercicios narrativos y en cada uno trato de resolver problemas que no explico ahí pero que yo me he propuesto. Casi nunca hay resortes emocionales o autobiográficos.

RRF: En *La orilla africana*, haces uso de lo que podríamos el “recurso del e-mail”, y más tarde construyes toda una novela con dicho recurso, *Tren a Travancore*. Cómo es que decides narrar toda una historia, sobre la base de correos electrónicos como estrategia narrativa.

RRR: Yo diría que los antecedentes son dos cuentos de *Ningún Lugar Sagrado*, dos cuentos extensos en forma de cartas. Y lo que pasa es que la India te crea esa necesidad de contar lo que estás viendo porque es tan... rico. En un momento vi todos los mails que había escrito y pensé: aquí hay material, hay que ver si les logro dar forma. Entonces inventé una trama. Ahí la trama está puesta después, porque los mails los tenía casi todos, o sea la parte descriptiva; luego tomé eso y le puse la trama picaresca de un tipo ... Cuando me di cuenta tenía ya medio libro escrito y ahí me puse a elaborar una historia completa con principio y desenlace.

RRF: Uno se ríe bastante.

RRR: Pues esa era un poco la idea...

RRF: Roberto Bolaño señaló de ti lo siguiente: “Leerlo es aprender a escribir y también es una invitación al puro placer de dejarse arrastrar por historias siniestras o fantásticas”. Cómo conociste a Bolaño, y cuál es tu relación con sus obras.

RRR: Conocí a Bolaño... tal vez en el 99, a través de un crítico que era amigo suyo.

RRF: ¿Ignacio Echevarría?

RRR: Sí, él me dijo mira Roberto Bolaño quisiera que se encuentren, y nos reunimos a través de Echevarría. Y ahí nació una amistad muy buena... No fueron muchas veces, pero nos reunimos a comer en su casa de Blanes, y cada vez que yo visitaba Barcelona sosteníamos largas pláticas por teléfono.

RRF: ¿Y tu relación con sus obras?

RRR: Cuando yo lo conocí apenas había leído *Literatura nazi en América* y me encantó pero no había leído *Los detectives salvajes*, que leí después. Hay cosas que no me entusiasman tanto. Yo creo que 2666 es lo más impresionante de su corpus. El *estilo* de este libro que es cinco libros y que yo pienso que es como una máquina, un instrumento de devorar realidades.

RRF: ¿Cuál es tu relación con la literatura centroamericana y de manera general con la latinoamericana?

RRR: La relación con los argentinos es bastante intensa, he seguido leyéndolos. Y con la centroamericana es más bien circunstancial y tardía porque realmente leí muy poco antes de haber vuelto, en los noventa... Rubén Darío me sigue pareciendo un ejemplo de escritor experimental, digamos sin igual, alguien que probó todo, hizo casi

lo que quería con todo, y para mí es un modelo en esa búsqueda constante. Él y Borges me parecen los grandes escritores latinoamericanos.

RRF: ¿Y ahora que estás leyendo?

RRR: Ahora mismos estoy leyendo una biografía de Shakespeare. Acabo de terminar otra biografía de un inglés que es otro de mis favoritos, Norman Lewis. Estos últimos meses he estado leyendo biografías.

RRF: ¿Por qué particularmente biografías?

RRR: Creo que no ha sido un buen año para la ficción... Del año pasado la lectura que más recuerdo es *The Road* de Cormac McCarthy, pero ficción recientemente no he encontrado nada que me entusiasme tanto. Claro, tal vez no he buscado lo suficiente.

RRF: Es fácil percibir que las obras circulan muy poco entre los países centroamericanos, y aún menos entre Centroamérica y América del Sur. De ahí que ciertas editoriales españolas estén jugando un rol decisivo en este sentido. No obstante, España también publica cierto tipo de literatura, no siempre, pero generalmente más afín con lo que Ignacio Echevarría ha llamado “lengua internacional”. Tendiendo esto en cuenta, a qué dificultades se ha enfrentado tu obra en términos de circulación y lectura, tanto en España como en América Latina.

RRR: No sé si lo que dice Echevarría es como una queja de que los escritores que salimos digamos del ámbito de aquí no usemos más localismos lingüísticos...

RRF: No. Es una queja pero no contra tu obra, pues para él efectivamente se crea una lengua internacional, en la cual critica mucho a Volpi, que emplearía por ejemplo un lenguaje muy neutro, de manera que todo el mundo lo va a entender, y eso va en desmedro de usar o de enriquecer finalmente la escritura, usando localismos pero no en el sentido exótico, entonces ahí hay problemas de circulación que tienen que ver con recepción y editoriales.

RRR: Pero digamos que aquí hay un problema inverso... y eso lo hemos discutido con Echevarría y en ese sentido creo que no estamos completamente de acuerdo. El lenguaje de Rulfo es un lenguaje internacional si tú quieres, pero con unos localismos muy bien aplicados... pero no es el mexicano tampoco, y el de Borges por ejemplo también es un español internacional, con que use vereda de vez en cuando y diga che, le da una inflexión y un tono al texto... Me parece un problema muy interesante. Sin duda es un problema estético, pero también lingüístico, de comunicación, de claridad. Si uno quiere ser entendido por un mayor número de lectores, sin pensar en España sino simplemente pensar en alguien que va a estar trabajando con la lengua española, probablemente no va a usar un montón de localismos que no están en ningún diccionario; si haces ejercicios de localismo tal vez estás como condenando a tu obra a que no se pueda entender fuera, o unos años más tarde. Entonces ese también puede ser un problema de la supervivencia del libro. En cualquier caso, creo que lo importante es que no se note demasiada afectación. En fin, si aplicas a “lengua” el adjetivo “internacional” sí puede



ser peyorativo, pero puedes usar “universal”, que tal vez queda un poco mejor. Después de todo estamos trabajando con la lengua española, no estamos trabajando con el náhuatl o el kakchiquel... Muchos escritores guatemaltecos desprecian el diccionario y usan localismos que diez años más tarde tal vez ni ellos mismos seguirán usando. Así limitan el número de lectores que los van a comprender o que los van a poder disfrutar sin estar pensando qué quiere decir esto, qué quiere decir aquello. A mí me parece una cosa un poco de cortesía tratar de buscar –y creo que Borges lo decía– las cosas que tenemos en común y no lo que nos diferencia y luego –y éste sí es un problema estético– sugerir el sonido de la lengua, la cadencia, digamos del habla guatemalteca.

RRF: Está muy bien porque a eso hay que agregar el hecho de que si tú has visto que tu obra ha tenido problemas de circulación...

RRR: Creo que hay que escribir con todo el idioma pero eso tiene sus límites. Aparte de la invención de palabras... para mí la noción de claridad es muy importante. De que a cualquier lector que sepa el español pueda comunicarle lo que quería en la manera más pura –tal vez como me la comunico yo a mí mismo– eso es lo que me preocupa. Creo que es un problema mucho más serio que el de la mera circulación comercial de los libros.

Es como la precisión y la transparencia del texto al máximo, de ahí que mi trabajo sea como el de un artesano, pues paso horas haciéndolo. Pero no es para que me puedan leer en España sin reparar, no se trata de eso, se trata de una especie de transparencia lingüística que busco y para eso la única manera, creo, es trabajar con los instrumentos de la lengua que compartimos –y que nos diferencia.

RRF: ¿Cuántas horas trabajas diarias?

RRR: Eso depende, pero puedo pasar 3 horas en un párrafo, no buscando palabras si no viendo que ese párrafo diga exactamente lo que yo quería decir. Pero es algo que tal vez me viene del oficio de traductor, de una especie de apego a un texto al cual puedes darle vuelta pero siempre tienes que terminar diciendo lo que decía, eso y nada más.

RRF: En *El cojo bueno*, la venganza esperada es suspendida, lo que implica que el libro nos arroja a una Guatemala donde justicia, derecho e incluso nación, ya no cobran sentido. ¿Qué te llevó a escribir un libro así?

RRR: Pero así parece que el sentido fuera la venganza, o sea, si hubiera venganza tendría sentido. Te pregunto.

RRF: Sí, la impresión que tengo es que en el contexto en el que vive Guatemala la venganza ya no tiene sentido porque lo que hay detrás, en el país tampoco tiene sentido.

RRR: Para mí la no-venganza era el único acto de libertad que podía tener este personaje y por eso la venganza era como casi una cosa automática, de ahí que la mecánica lograda evada hacer eso. Es un momento de libertad del personaje, cuando yo veo que puede no vengarse me parece más interesante que la venganza previsible, pues hubiera sido fácil ejecutarla. Yo creía que sabía qué iba a pasar y bueno, ahí salió algo mejor, creo, pues que el personaje logra liberarse de toda esta espiral de violencia y no



se arruina la vida matando a otro tipo. Era un problema narrativo pero el no matarlo me parecía la solución más original, porque claro, el otro casi se deja matar.

RRF: Hace unos años, recibiste el Premio Nacional de Literatura “Miguel Ángel Asturias”. ¿Qué significó esto para ti?

RRR: Era una situación muy incómoda, embarazosa porque ese premio había sido rechazado con cierta razón por un poeta indígena el año anterior. En Guatemala se le criticó mucho por haberlo rechazado, pero siempre pensé que tenía razón. Yo creo que su razón era válida... y bueno, al año siguiente me lo dan a mí... yo no tenía la razón digamos de fuerza, pero sí pienso, aparte de que Asturias haya sido racista toda su vida o no, que el estado guatemalteco es sin duda racista y que había que hacer una especie de llamado de atención a este hecho y por eso decidí recibir el honor (los que me propusieron a mí eran estudiantes de la Facultad de Literatura de la Universidad San Carlos), pero no aceptar el dinero del premio y “lavarlo” digamos con un premio para literatura indígena, y por eso terminé haciendo un concurso, que resultó ser un trabajo mucho más complicado de lo que me imaginaba. Pero al leer los textos premiados, pienso que sí valió la pena.

RRF: Es posible leer perfectamente tu última novela, *El material humano*, como una novela altamente política, a pesar de que el lenguaje utilizado no lo explicita. El archivo, como una cuestión de poder que determina lo que se puede o no decir, o lo que se puede o no conocer, atraviesa todo el libro. En él además, el narrador señala cómo se fue desarrollando la misma escritura que termina en novela. ¿Cómo fue este proceso, tu relación con los archivos, con el tipo de escritura y de estructura desarrollas en tu último libro?

RRR: Mira, fue un poco parecido a lo de las cartas indias. Porque cuando empecé a investigar no sabía qué iba a resultar, es decir, para mí era una incógnita total, pero finalmente se organiza el texto sobre el hecho de que me prohíben volver al archivo. Ahí es cuando empiezo a escribir una novela y a pensar en una trama para empezar esta novela, porque antes era puramente documental; pero ahí empezó a formarse una trama y esas cosas se hacen automáticamente. Es a medio camino que me doy cuenta de mi situación, estaba ya con un texto de unas 50 páginas, y de pronto me doy cuenta de que eso es el principio de la novela. Entonces es una aventura muy divertida, a veces aterradora porque está el miedo y hay una invención de trama ... Creo que sólo una de las personas que lo ha reseñado habla de que hay una trama y que yo me apegó a la trama y creo que eso es cierto, porque aunque está hecho digamos que de “hilachas de realidad”, es ficción sin duda porque hay una trama... hay una trama a partir de cierto momento en que sé que lo que estoy escribiendo no es un diario, estoy escribiendo una novela donde dejo que todas mis circunstancias coincidan con las del personaje, pero es ficción. Por eso yo digo en serio que es ficción: “Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción”.



RRF: Si es un frase que resume bien el libro.

RRR: Eso es parte de, cómo podríamos llamarlo, del contrato implícito entre el lector y el autor.

RRF: Bueno y para terminar, ¿en qué estas ahora?

RRR: Acabo de terminar la traducción de unas cartas de una poeta...

RRF: La que nombras en *Tren a Tranvancore*?

RRR: Sí, María Cruz. Era una poeta muy mala pero las cartas son extraordinarias... Acabo de terminarlas de traducir. Y ahora mismo estoy terminado de revisar también una traducción de Bowles que hice ya hace muchos años.

RRF: Y tu relación con la traducción, ¿cuándo empezó?

RRR: Es uno de los ejemplos de Bowles. Empezó poco después de que él tradujera mi primer libro... le dije que quería traducir algo de él, y así comencé y me pareció un ejercicio interesantísimo, que aparte de mantenerte en contacto con la lengua, porque sobretodo tu lengua es la que hay que cuidar al traducir, me ayudaba a ver mecanismos de la novela que no había visto tan de cerca. Lo convertí en una práctica. Cuando dejo de escribir un libro empiezo a buscar qué traducir para esperar esos meses de sequía.